

非現前的表現としての自画像 : Blind drawing into the abyss

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00000479

非現前的表現としての自画像

— Blind drawing into the abyss —

上 利 博 規

はじめに

現代フランスの哲学者デリダが西洋哲学のみならず様々な場面における再現前的思考の脱構築を試みていることは広く知られているところである。彼の脱構築的試みの中には、『絵画における真理』『視線の権利』『基底材を猛り狂わす』『盲者の記憶』など、絵画や写真への言及も含まれている。

この「再現前」(représentation)という言葉は、一般には「代理」と並んで「表現」「描出」などの意味において用いられる。とすれば、デリダの芸術論において、「再現前」の脱構築と芸術的「表現」「描出」とはどのような関係になるのであろうか。非現前的表現とでもいうべきものがあるならばそれはいかなるものであり、果たしてデリダはそのような非再現前的表現なるものを主張しているのであろうか。

近代芸術においては「表現」とは主観の精神や感情など内面的なものを感性的な諸形象という外面的なものへと表すことであると考えられることが多かった。たとえば、「表現」を意味する expression (英、仏)、Ausdruck (独) という言葉をみても、それらは「外化」を示す接頭語 ex-、Aus- を伴っており、やはり内面的なものの外的形象化を示唆しているように見える。

ところが、フランス語では 'rendre' という言葉が「表現」という意味で用いられることがある。'rendre' は、普通は「返す」「回復させる」という意味で用いられる。そして、「返す」と「表現する」という二つの意味は、'rendre grâce à qn' (誰かに感謝する) といった言い回しにおいて重なっていると考えられる¹。では、表現を「内面の外化」ではなく 'rendre' (返却・回復) として考えるとき、一体絵画は何を描くことになり、逆に絵画を見るときは何を意味することになるのだろうか。

デリダは『盲者の記憶——自画像およびその他の廃墟』(*Mémoires d'aveugle*.)

L'autoportrait et autres ruines, Réunion des musées nationaux, 1999、鶴飼哲訳、みすず書房、1998²⁾において、この問題を盲目と結びつけて論じている。71にも及ぶ図版をもつ『盲者の記憶』という書物は、ルーヴル美術館の「PARTI PRIS³⁾」という企画展(1990.10.26 - 1991.1.21)のために書かれたものである。この企画は、哲学者など必ずしも美術を専門としているのではない人に、ルーヴル美術館所蔵作品を中心にして美術作品への独自のコミットの仕方を提起してもらうことを意図している。そして、そこに「目を開く」様々な道があることを見出すだろう、とルーヴル美術館の学芸員は『盲者の記憶』の巻頭で述べている。

とすれば、「すべての素描家は盲目ではないのか」と問う『盲者の記憶』では、デリダは「目を開く」一つの道として「盲目＝目を閉じること」を選んだということになるのだろうか。一般に、絵を描く際には「よく見て描け」といわれるし、絵を見るときにも「よく見ろ」といわれるが、デリダは「見ないで描くこと」「目を閉じること」、すなわち「盲目であること」を要求している。素描を盲者に結び付けることの意味はどのようなものであろうか。そして、そのことは、一般に考えられている「絵を描くこと」「絵を見ること」とどのような関係にあるのだろうか。

本論は、『盲者の記憶』の主題及び副題に表現されている「盲者」「記憶」「自画像」「廃墟」という言葉を手掛かりにしながら、上記の問いについて考えてゆく。そして最後に、同じくデリダの著書である『絵画における真理』(1978)に立ち帰り、そこで展開されている「パレルゴンの論理」との関係などについて言及するつもりである。

第1章 「描かれる盲者」と「描く盲者」

はたして「盲者」は絵画とどのような関係があるのか。そもそも、盲者とは誰のことか。さしあたっては、盲者とは素描の対象としての盲者である(図1、2「盲者像習作」コワペル)。これらの図版においては、盲者は描かれる対象(object, objet)であり、同時に絵画の主題(subject, sujet)である。

そして、デリダは「コワペルの描いた盲者たちを見てほしい」「盲者の素描の主題は、まずなによりも手である」「盲者を素描することはまず第一に手を見せることである」(p.12、邦訳 p.6f.)と、描かれた盲者における「手探りの手」への注意を喚起する。たしかに、図1のコワペルの素描において、イエスが癒し

たといわれるエリコの盲者は手を前方に差し出し、手探りで前に進んでいる。

しかし、デリダは次のようにもいう。盲者における手への注目は、同時に「盲者の手」を素描する者自身の手への注目でもある。「作品 (objet) としての手」は「作者 (sujet) としての手」へと撥ね返る。したがって、手探りで前に進む盲者の手は、同時に手探りで素描する素描家の手自身でもあるのだ。



図 1



図 2

それは形式的な意味において、盲者としての素描家が盲者を描くという自己言及的構造にあるというばかりではない。なぜ素描は盲目でなければならないのか。デリダはその理由を「描くという行為の非展望性」(l'aperspective de l'acte graphique) と呼ぶ (p.48、邦訳 p.57)。つまり、素描家が線を引くとき、そのペンの先は引かれた線と未だ引かれていない線の分岐点にあり、したがって必ず未だ線が引かれていない空間へと関わっている。既に「今日のニーチェ」と題されたシンポジウムの講演「文体の問題」(『尖筆とエクリチュール』1972)においてペンを波を切り裂いて進む船の先端になぞらえて述べていたように、素描家のペンも見えない空間を引き裂いてゆくペン、見えないものに向かって手探りで進んでゆく盲者の手そのものではないか。

こうして、盲者とは「素描の対象」としての盲者であるばかりでなく、「素描の主体」としての素描家自身でもある。そして、盲者を素描することは、手探

りて前に進んでゆく素描という行為自身を素描することになる。描かれる者にして描く者でもある盲者は、見えない空間で自らを危険にさらしつつ見えないものを考慮しながら「さまよえる手」で空間をつかむ。それは、「手による素描」(dessin avec main) にほかならない。

とすれば、盲者とは一般に考えられているように「視覚を喪失した者」というにとどまらず、「見えるもの」と「見えないもの」の二重性の中に身を置くものということになるだろう。「視覚を喪失した者」という見方は「見えるもの」に定位した一面的なものに過ぎない。そして、素描された作品も単に素描された「見えるもの」にはとどまらない。

デリダはこのことを次のように述べている、「異質性は、素描された事物 (la chose dessinée) と素描する描線 (le trait dessinant) の間の深淵にとどまる⁵」。この「異質性」「深淵 (の夜)」は、①未だ見えていないがやがては日のもとで見えるかも知れないもの、②「昼の現象性とは根底的かつ決定的に無縁なもの」という二つの解釈が可能であるという。そして、後者の場合には、異質性は、見えるものにおいて見えることの可能性自身として幽霊のように憑り付くことになるという。つまり、盲者としての素描家が手を頼りに探ろうとするのは「見られなかったもの」(invu⁶) であり、素描家は素描という行為を通して、自分が「見られなかったもの」に囚われていることを見るようになるのである。

ところで、コワペルが素描する盲者はイエスの救いを求めていた。したがって、盲者の手という主題にはイエスによる救いが含まれることになる。盲者における救い、それはもちろん見えるようになることであると考えられる。とすると、盲者は結局は「見えないもの」から「見えるもの」へと帰還するのであろうか。もし、そうであるならば、「見えるもの」と「見えないもの」の二重性はどうなるのか。盲者を癒すイエスについてデリダは何と語っているのだろうか。

デリダが引用する「エリコの盲者たちを癒すキリスト」の図像は、いずれも『新約』の記述に忠実に、イエスが手で触れることによって盲者を癒す様子を描いている (図3 レイモン・ラ・ファージュ作、図4 テオドール・リボ作、図5 フェデリコ・ツッカリ作)。イエスの手は盲者のさ迷う手に応えるかのようである。デリダは次のように述べている、「視力が回復したというこのことによって、彼が神の御業を証する必要があったのだ。一風変わった天命によって、盲者が証人となるのだ。真理について、あるいは神の光について、彼は証言をしなければならない (il doit attester de la vérité ou de la lumière viennent par

le Christ)」(p.25、邦訳 p.23)。

イエスによって癒された盲者たちは、証言するという責任を負わされた者たちである。責任 (responsabilité) が応答的でなければならぬとすれば、それは真理ないしは神の光に対してであろう。そして、盲者とは「描かれた盲者」であると同時に「描く盲者」でもあるならば、素描家もまた盲目性によってしか手に入れられないもの、すなわち「深淵」であり「見られなかったもの」の証人となる責任を有することになろう。では誰に向かって証するのか。『新約』では視覚はもっているがしかし「ものの見えないパリサイ人」と呼ばれる人に向かってである。素描家の場合も、やはり「見えないもの」を見ようとししない者に対してではなかろうか。



図3



図4



図5

第2章 返済としての幻の記憶

『聖書』(la Bible) は、まさに「証言」(testament) にほかならない。しかし、『聖書』には『新約』と『旧約』がある。これにしたがって盲者の物語も『新約』と『旧約』のものに分けて考える必要があるだろう。「新しい証言」(le Nouveau Testament) と「古い証言」(l'Ancien Testament) との間に何か重要な違いはあるのだろうか。

デリダは、「両者の関係は、しばしば見ることの分割を表している」という(p.24、邦訳p.23⁷)。なぜなら、「ヨハネによる福音書」では次のように述べられている

からである、「弟子たちはイエスに尋ねて言った、『先生、この人が生れつき盲人なのは、だれが罪を犯したためですか。本人ですか、それともその両親ですか』。イエスは答えられた、『本人が罪を犯したのでもなく、また、その両親が犯したのでもない。ただ神のみわざが、彼の上に現われるためである。わたしたちは、わたしをつかわされたかたのわざを、昼の間にしなければならない。夜が来る。すると、だれも働けなくなる。わたしは、この世にいる間は、世の光である』(9章2-5節)、「イエスは言われた、『わたしがこの世にきたのは、さばくためである。すなわち、見えない人が見えるようになり、見える人が見えないようになるためである』(9章39節)。

すなわち、ここでは「昼と夜」の対比が問題となっており、イエスは両者を分割する人、「裁く人」として登場しているのである。そしてデリダはこれについて、ヨハネという証人は「真理と光はキリストによってもたらされることを思い出させる。ユダヤ教徒の方はこの光を追放した」(p.25、邦訳 p.24) と述べている。すなわち、昼と夜の分割は、真の光のもとにあるキリスト教とこの光を追放したユダヤ教徒の分割でもある。

では、『旧約』においては、盲者についてどのように物語られているだろうか。デリダはここで、エリ、イサク、トビトという盲者について言及する。エリは「サムエル記上」に登場する祭司であるが、「エリの子らは、よこしまな人々で、主を恐れなかった」ゆえに苦悩し、視力を失い、さらには息子と契約の箱の喪失の知らせを聞いて転倒して自らも命を落とす。デリダは、盲目とは直立を脅かすもの、失墜の顕現であるという。

また、イサクは「創世記」に登場し父アブラハムによって犠牲にされようとしたことで知られている。イサクはエサウとヤコブの父となり、さらには盲者となり最後の祝福を行なおうとしたとき、双子である二人の子供を見分けることに失敗した(27章)。

『第二聖典書』に登場するトビトの場合は、光である息子(p.34、邦訳 p.34)の力によって視力を回復する。この点では、『新約』におけるイエスが光として盲者を癒したことに類似しているように見える。ところが、それは息子の単独の力によってではない。息子の後には天使ラファエルが立っているのである(図6 ビアンキ「父の視力を回復するトビヤ」、図7 ルーベンス「父の視力を回復するトビヤ」)。そして天使ラファエルは次のように命じる、「さあ、神に感謝を捧げなさい。…あなたがたの身に起こったこれらすべてのことを書き記しなさい」(12、20-21)。この時、天使は次のように自らを告げる、「あなたがたが見たの

は幻だったのだ」。天使ラファエルは「不可視」なものの「幻」(vision)なのである。

ここからデリダは、「感謝するためには、すなわち恩寵を返済するためには、出来事の記憶を書き込まなければならない。…問題は、あるがままを言うこと、見たものを記述したり確認することであるよりは、視覚を超えて法を見つめ守ること」(p.35、邦訳 p.36) であるという。記憶は視覚の代補である (p.11、邦訳 p.5)。



図6



図7

しかし、たとえ記憶が見えるものからの離反によって獲得されようと、「描くという行為の非展望性」「素描された事物と素描する描線の間の深淵」に二通りあったように、やはり記憶も二通りあるという。一つは「記憶そのものの想起」(p.50、邦訳 p.58) であり、返済としての素描の起源が記憶にあることを思い出すことである (p.53、邦訳 p.62)。そしてもう一つは、想起 (anamnèse) の中に潜む忘却 (amnesia)、「記憶の孤児」と呼ばれるものである (p.56、邦訳 p.65)。

記憶が忘却されていたものを想起するのではなく、想起し得ないものにも向かうということは、盲者の記憶が書き記すのは、単に視力を失った者が再び視力を回復するという出来事なのではなかろう。それは、視力の喪失における「喪

の仕事」において受け取る「絶対的不可視性」という負債を「受け取る」(recevoir⁸) ことにほかならない。ゆえに、盲者は負債に対する返済を行なう応答的責任があり、素描家は素描において「絶対的不可視性」の負債とその返済を行なわねばならない。そして、それが想起し得ないものへと向かう以上、その返済は履行し終えることなく、いつまでも続けられねばならないものである。ゆえにデリダは次のようにいう、「素描用尖筆を、絵筆を、鉛筆を、あるいはメス⁹を導くのは、ある命令にして戒律の経緯にみちた観察にして遵守であり、認識以前の再認にして感謝であり、見る以前に受け取ることに対する感謝であり、知以前の祝福である」(p.35、邦訳 p.36)。素描は完済されない負債を素描する。

第3章 自画像の目は何を見ているか

盲者が「絶対的不可視性」を受け取りその証人となるためには、その仕草によって自らが盲目であることを示さなければならない。「描かれる盲者」の場合、図8「エリコの盲者を癒すキリスト」(レイデン作)のように、それは自己の目に向けられた指にほかならない。では、「描く盲者」である素描家の場合、それはどのように示されるのであろうか。



図8



図9

デリダはファンタン＝ラトゥールの自画像(図9他)を引き合いに出しながら、この問いに対して次のように述べている、「(素描の源-)点は、同時に自己

を表象し自ら姿を消す。この点は瞬きが自ら引く線におのれを引き渡し、夜の闇に、というよりむしろ、顔がそこへと没してゆくあの傾きつつある陽光の時間に沈む。それはおのれを運び去る、おのれを分解する、あるいは、影の口に食り食われるにまかせる」(p.61、邦訳 p.73)。

この言葉が意味しているのは、次のような目の両義性である。すなわち、一方では素描家の目は「見られる対象」としての自己の目を見ることができが、その瞬間「見られる対象」としての目は「見る働き」としての目にほかならないことに突き当たり、「見られる対象」としての目はその内容を失ってしまう。

「自分が見ていることを眺める」というウロボロスの蛇のような目の自己言及的關係において、目は通常の見るという働きを失ってしまうのである。

他方では、素描家の目は決して自己の目という対象を見ているのではなく、盲目の記憶へと差し向けられた目として描かれる。すなわち、自己の姿を記述する者としてではなく、視覚を超えて法を見つめ守る素描家として描くのである。しかし、視覚の代補である記憶を直接視覚化することはできない。したがって、自画像とは一般に考えられているような「自己の像」なのではなく、同時に視覚を超えたものを見守るという「像」化不可能性の痕跡ともなる。この二重性のゆえに、デリダは「自画像を要求すると同時に禁止する」(p.61、邦訳 p.73) というのである。

デリダは自画像をめぐるさらに議論を展開している。「自画像」となづけられた図10は図9とほとんど何の違いもないように見える。わずかな違いは、図10では何かをもっていること、わずかに背景が描かれていることなどであろう。



図 10



図 11

われわれは図 10 を見る時知らず知らずのうちに、素描家は鏡に映った自分の姿を描いているところだと想定してしまう。そして、図 9 はそのような過程において描かれたものだろうと。

ところが、図 10 を図 11 「イーゼルを前にした彫刻家アレクサンドル・シャルパンティエ」(ファン・レイセルベルヘ作)や図 12 「アトリエのペーテル・ブリューゲル」(ブリューゲル風)と比較するならば、それが勝手な思い込みにすぎなかったのではないかという疑いをもつことになる。図 11 では、描かれたシャルパンティエは決して図 11 の作者ではない。つまり、その題名及作者名からするならば、この図は自画像ではなく、シャルパンティエが素描している姿をレイセルベルヘが素描しているのである。また、図 12 では、その一部の拡大図で明らかに、描かれているのは自分ではない。



図 12



図 12 の中の素描の拡大図

デリダはこのように「自画像」と題された素描から自画像ではないと思われるものの数種類のヴァリエーションを経由することを通して、次のように論を展開する。たとえば図 11 が自画像であるか否かについては、われわれはそれを知覚された素描そのものから知ることは不可能である、すなわち自画像における素描された者と素描する者との同一性は蓋然的なものに過ぎない。したがって、逆に「自画像」と題された図 10 においても、描かれている者、描いた者が本当にファンタン＝ラトゥールであるのか否かを確定するすべはない。それら

を安定したものにしてしているのは、「自画像」(autoportrait) という表題と左下に描かれている‘Fantin’という署名¹⁰、すなわちエクリチュールにほかならない。デリダは次のようにいう、「(同一化) は推論の対象であって知覚のそれではない。文化の対象であって、直接的ないし自然的直感の対象ではない」(p.68、邦訳 p.82)。

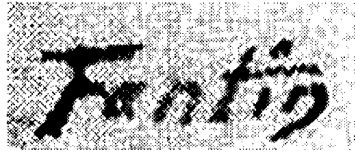


図9に書き込まれた署名

第4章 描線は可視性を廃墟化する

以上のように、自画像において描かれているものは、視覚によってとらえられる自己の像のようにも見えるが、また他者の眼差しによって見られた自己の像であるかもしれないし、さらには「絶対的不可視性」なのかもしれない。「絶対的不可視性」を視覚化することは不可能であるから、素描作品の中に何が描かれているのかについては、視覚だけによって答えることはできず、記憶、エクリチュールの問題へと向かわざるを得ないのである。

したがって、自画像を描くことは、視覚によって自己を取り戻そうとすることではなく、「記憶の行為」としてそれを行なうことになる。ただし、記憶とは過ぎ去った過去を復元するという意味ではない (*la mémoire ne restaure pas un présent passée*)。自画像を描くことは、記憶を手段として使用するのではなく、深淵の中に嵌まり込んで消えてゆく (*disparaître dans l'abîme, s'enfoncer dans l'abîme*) という記憶の働き・活動そのものにほかならない。

作品が作品たりえるのは、視覚的效果やその技法によってではなく、目に見えるものの効果を深淵へと消すという廃墟化によってである。ゆえに、デリダは、「起源に廃墟があった」(p.69、邦訳 p.83)、「初めに廃墟がある」(p.72、邦訳 p.85) という。とはいえ、廃墟はもはや作品の可能的条件や基盤 (*fondement, base*) といったものではあり得ない。廃墟は作品によって産出されることによって作品の起源へと到来する (*arriver*)。廃墟はそのような経験としてのみ存在する。一般に描線を描くことは何かを表出することであると考えられているが、デリダの議論にしたがえば描線はむしろ可視性を傷つけ喪失させるという「蝕

的構造」(la structure éclipse)をもっている。素描家には「よく見ること」が要求されるとしても、それは見ることが蝕まれ最終的には「廃墟への愛」「根源的廃墟を狙うこと」を目指すものである。描く (dessiner) とは再現前する (représenter) ことではなく、現前または再現前を廃墟化する (ruiner) ことである (p.72、邦訳 p.88)。この時、目は何かを見るためにしっかりと前に向かって開けられるのではなく、むしろ逆に深淵としての窪みとならなければならない。

デリダは以上のように議論を進め、自画像とは「自己の記憶」であり廃墟であると考え。そしてさらに、逆に廃墟が描かれている絵画を自画像として読むという反転も可能であるという。たとえば、図 13「ローマ、コロセウムの廃墟」(フランソワ・ステラ作) がその例としてとりあげられ、デリダはこの廃墟の絵画について次のように述べる。廃墟の絵画とは、個々の断片は描くが全体については何も示していない絵画であるが、さらには全体については何も示さないことを目指すような絵画である。そのために、廃墟の絵画は「生き生きした現在」から隔たり、想起することさえできないような記憶へと向かうことになり、世界の残余に対する盲目性を獲得するのである。

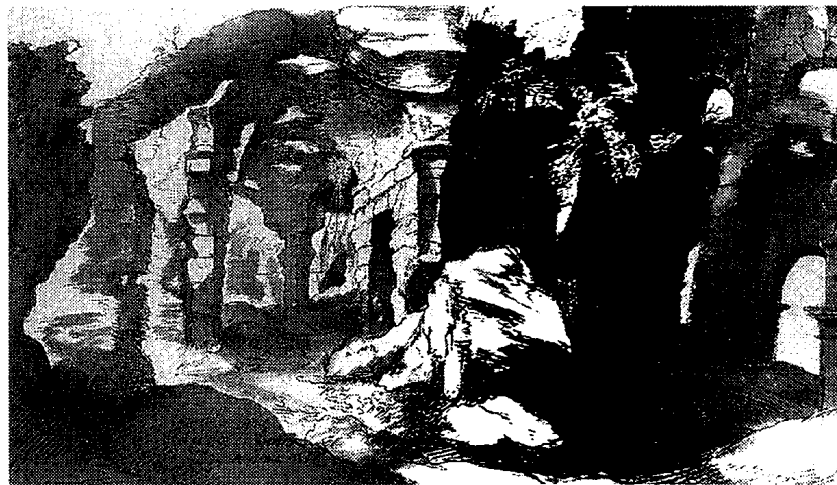


図 13

第5章 「パレルゴンの論理」と盲目

このような、廃墟が一般的な意味での部分と全体との関係にはないこと、すなわち全体が部分を部分として意味づけ、部分は全体の部分として全体を構成するという関係が破壊されていることは、『絵画における真理』において主題的

に展開されている「パレルゴンの論理」と類似している。

『絵画における真理』は特にその第一論文「パレルゴン」においてエルゴン（作品）を補助的に支えているパレルゴンを主題化するときには何がおこるかを問題としている。パレルゴンは自らが主題化されないことを通して作品を作品として提示するようなものである。すなわち、「パレルゴンの論理」とはエルゴン（作品）の補助的位置に置かれているように見えるパレルゴンは実は全体を含んだ部分でもあり、主題化されないパレルゴンを主題化し追跡するとき、部分が全体をはみ出し、内部と外部の決定が揺らぐというものである。

『盲者の記憶』にも、このようなパレルゴンに言及している箇所がある。一つは「表題」というパレルゴンであり、もう一つは「眼鏡」というパレルゴンである。デリダがここでパレルゴンとしての表題を取りあげるのは、第3章で述べたように自画像と呼ばれる絵画が果たして自分が自分を描いている姿を描いているものか否かについては絵画自身からは内在的に決定されず、常に絵画のパレルゴンとしての表題というエクリチュールからのみ決定されるということを用いたためである¹¹。

また、パレルゴンとしての眼鏡は、ちょうど『絵画における真理』でカントの『判断力批判』において扱われているパレルゴンの例に似ている。すなわち、カントは絵画の額縁、彫像の衣服、宮殿の列柱をパレルゴンの例としてあげているが、それらと同様に眼鏡は自画像（における目）に対しその補助的役割をしている。デリダは「目のパレルゴンとしての眼鏡」が要請される理由を次のように述べている。自画像の起源に到来する盲目性、廃墟という手の届かぬものに対し、それをなおどうにかして手の届くものにしようとするいくつかの試みの一つとして、鏡、望遠鏡、双眼鏡など盲目性を「取り繕う様々な技術的対象」を描き込む、そしてそれら目の分離可能な「補助器官」を設定することによって目の、したがって作品の純粹性を守ろうとするものであり、自然的視覚の欠落を補おうとするものにほかならない（p.74f.、邦訳 p.89f.）。

しかし、表題にせよ眼鏡にせよ、エルゴンの支えとなっているそれらパレルゴンへと注意を向きかえるならば、表題が与えている自画像の自明性は曖昧なものとなり、眼鏡が与えている自然的視覚の安定さは失われ、深淵としての盲目への目が開かれることになるのである。

終わりに

以上、『盲者の記憶——自画像とその他の廃墟』という表題と副題に記された四つの言葉、「盲者」「記憶」「自画像」「廃墟」、及びその「パレルゴンの論理」との関係についてみてきた。

デリダは『盲者の記憶』に10年余り先立って既に講演「ニーチェの耳伝」(『他者の耳』1979)において自己と耳との関係について、「自伝」(autobiographie)を「耳伝」(oto-biographie)へとパロディ化しながら述べている。そして、自己(auto)の生(bio)に向かうエクリチュール(graphie)は、必然的に他者の声に耳(oto)を貸すことになることを主張している。また、「文体の問題」では、ハイデガーの固有化する思考に逆らってニーチェの「真理が女であるとすればどうか」という言葉を文体の問題と結びつけて解釈し、文体の問題とはテキストの中には真理や意味へと回収しできないような解読不可能な「盲目」が存在することだと述べている。「自伝」と「耳伝」というパロディもそのような「盲目」の一つであり、パロディは「非統御のめまい、意識喪失」をひきおこすものである。ニーチェは、それを「誘惑者としての女」と結びつけることによって寓意的に表現した。デリダはさらに、それを意味の伝達に先立って耳を打つ衝撃の音として他者が突然襲ってくることをして解釈してみせた。

『盲者の記憶』を通してこれら「ニーチェの耳伝」や「文体の問題」を振り返るならば、自己へと向かうエクリチュールは自己を回収することができず、必ずや他者性や盲目性へといたるということを、「耳伝」というパロディにおいて示していたと考えることができよう。「他者の耳」と「他者の目」、自画像(autoportrait)と自伝(autobiographie¹²または「耳伝」oto-biographie)との関係を考える時、そこにデリダが少年時代から示していた自伝への強い関心を見ることもまた可能であるように思われる。それは、自己における盲目性と、盲目性として与えられた完済され得ない負債を描きだすこと(rendre)にほかならないのではなかろうか。

-
- ¹ rendre から派生した rendu という言葉は、美術の領域では表現力という意味で使われる。
- ² 邦訳の「訳者あとがき」の冒頭で訳者は原本の副題を ‘L’autoportrait et d’autres ruines’ としているが、これは誤りであろう。
- ³ ‘parti pris’ というフランス語は、一般に「偏見」「先入観」を意味する。
- ⁴ デリダは『盲者の記憶』で繰り返し「絵画」と「素描」の違いを強調し、ここで問題にしているのは素描であることを主張している。そのほか「+ R (par dessus le marché)」(『絵画における真理』)でもデッサンと色彩の關係に言及している。絵画が色を「塗る」のに対し、素描の場合は鉛筆などによって線を描き、その線は紙などを切り裂き分割するというエクリチュールとして解される (cf. 『尖筆とエクリチュール』)。しかし、素描が目指す盲目が絵画において見られないというわけではない。
- ⁵ ‘rester abyssale’ を「深淵にとどまる」と訳した。「深淵」については『絵画における真理』、特に「カルトウーシュ」参照。
- ⁶ ‘à l’insu de qn’ (知らない間に) という言い方の ‘insu’ にならって作り出した語。
- ⁷ ただし、邦訳では「見解の分有にして視力の分割を表象する」となっている。原語は、‘(le rapport de l’un à l’autre) représente souvent un partage de la vue’ である。
- ⁸ p.35 (邦訳 p.36) では ‘recevoir’ が ‘voir’ (見る) と対比されている。これは、「見る」が潜在的にもっている主体性に対し、「受け取る」はむしろ「被る」ことを通して主体が形成されることを意味しており、hospitalité (歓待) にも通じる「客の受け入れ」であることを示している。
- ⁹ デリダがここで「メス」という比喩を使用するのは、「働き」「操作」を意味する ‘opération’ が「手術」という意味を含むからであろう。『絵画における真理』の「カルトウーシュ」参照。
- ¹⁰ 署名についてデリダは繰り返し語っているが、特に「出来事、署名、コンテクスト」(『哲学の余白』)ではデリダ自身の署名を用いながら、署名は反復されるものであり固有化できないことを主張している。
- ¹¹ とはいえ、この「言葉の出来事の法的効果」(p.68、邦訳 P.82) も、「これはパイプではない」という言葉がパイプの下に書き込まれたマグリットの絵画のように、必ずしも絵画に対して絶対的法的効果を及ぼすような安定的な

位置にあるわけではないだろう。

- ¹² 自画像 (autopartrait) と対比すべきなのは自伝 (autobiographie) ではなく署名 (autographe) なのかも知れない。ただ、署名はエクリチュールでありながら同時に絵画におけるパレルゴンにもなりうるものであり、自画像と自伝を包括する地位にあると考え、ここでは絵画的表現としての自画像と言語的表現としての自伝を対比するにとどめる。